

Δαίμων. **Revista Internacional de Filosofía**, nº 57, 2012, 151-165  
ISSN: 1130-0507

## ¿Muerte o sublimidad del arte?

### The end or sublimity of art?

M<sup>a</sup> JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ\*

**Resumen:** Este trabajo recupera el vaticinio hegeliano sobre la muerte del arte para demostrar, en contra de lo defendido por el discurso artístico postmoderno, que el arte no sólo no ha llegado actualmente a su fin, sino que goza de más salud que nunca, teniendo en cuenta la ampliación sin límites de su concepto en la sociedad actual como consecuencia de un doble fenómeno: la *desestetización* del propio arte y la *estetización* de la vida, con las que el arte parece haber traspasado, al igual que el objeto sublime, los límites de lo pensable, abocando así a la reflexión estética a un amargo aunque también sabroso estremecimiento.  
**Palabras clave:** Muerte del arte, Hegel, postmodernidad, *desestetización*, *estetización*.

**Abstract:** This paper returns to the Hegelian prediction about the death of art to try to prove, in contrast with the post-modern view, that art hasn't died nowadays; even though, it is healthier than ever. The main reason for this argument lies on the broader conceptualization of art in contemporary society, in which both the *de-aesthetization* of art and the *aesthetization* of life have occurred. As a result, art, as the sublime object, has gone beyond the limits of thought, taking the aesthetics reflection to a sour but tasty shaking.  
**Key words:** The end of art, Hegel, post-modernity, *de-aesthetization*, *aesthetization*.

Frecuentemente, se atribuye a Hegel una de las expresiones más célebres de la estética moderna, la de «la muerte del arte»; tan célebre como para que gran parte de la teorización artística posterior haya seguido glosando, de un modo u otro, según Peter Bürger, la proposición supuestamente hegeliana<sup>1</sup>. Sin embargo, conviene matizar, ya de entrada, la literalidad de la expresión, porque en realidad en ninguna de las múltiples páginas de sus *Lecciones de estética* formuló textualmente Hegel dicho diagnóstico. Lo que sí afirmó, además sin ningún género de dudas, fue el carácter pretérito del arte en el presente, en el suyo en particular y, por extensión, también en el nuestro: «Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2012. Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2012.

\* Profesora contratada doctora del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía (Facultad de Filosofía) de la Universidad de Sevilla (e-mail: [godydom@us.es](mailto:godydom@us.es)). Líneas de investigación: estética y teoría de las artes, estética y arte de género, estética contemporánea, historia de las ideas estéticas, estética y medios de comunicación. Publicaciones recientes: «Prólogo» a *Georg Simmel: Diagnóstico de la tragedia de la cultura moderna*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Editorial Renacimiento), 2012, pp. 7-15. «Invisible e invulnerable: rasgos constitutivos de una *flâneuse* pictórica» en *Paisaje y melancolía*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 97-125. Godoy Domínguez, M<sup>a</sup> Jesús y Rosales Mateos, Emilio: *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009.

1 P. Bürger, P: «Aporías de la estética moderna», *Nueva sociedad*, nº 116, 1991, pp. 112-121.

a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad»<sup>2</sup>. De ahí que no parezca muy apropiado seguir interpretando sus palabras como si se tratara de la muerte o desaparición del arte tal cual, sobre la que pensadores contemporáneos, en el marco cultural postmoderno y del final de los relatos legitimadores modernos<sup>3</sup>, entre ellos el del arte occidental<sup>4</sup>, han venido fundamentando su reflexión acerca del arte en nuestros días; reflexión que, desde este punto de vista, sería cuando menos revisable.

Es el caso de Vattimo y de Danto —este último sin ser propiamente postmoderno, pero con argumentos de época que sí lo son, como el carácter *posthistórico* del arte, del que hablaremos más adelante—: mientras que otros teóricos relajarían bastante el sentido de la expresión, sustituyendo, por ejemplo, muerte por mortalidad, por posibilidad de acaecimiento en lugar del hecho en sí mismo ya acaecido —tesis de Croce adelantándose a la misma postmodernidad—, o recordando la situación del arte, dentro del sistema hegeliano, en la esfera del espíritu absoluto y conjugando así acabamiento con eternidad —como en Adorno—, ellos dos han intensificado, por el contrario, dicho sentido; es decir, dan por consumada la muerte del arte desde el momento en que los límites artísticos tradicionales han sido rebasados, por la irrupción de los medios de masas como nuevos productores de imágenes —en Vattimo<sup>5</sup>—, o por la elevación del objeto cotidiano a la dignidad artística y su consiguiente indistinción del objeto genuinamente artístico —en Danto<sup>6</sup>—. Un esclarecimiento del punto de partida, como el que aquí se propone, es lo que puede arrojar algo de luz sobre el punto de llegada, pues en sus *Lecciones* declararía Hegel también que el arte, en cuanto manifestación del espíritu en la acción, «resuena siempre en el pecho humano»<sup>7</sup>, invitando así a suponer que no sólo no habría muerto, como ha venido sosteniendo el discurso artístico postmoderno, sino que seguiría muy vivo justamente por haberse desbordado e infiltrado por todos los rincones de la vida.

## I.

Para empezar, Hegel estuvo lejos de querer anunciar la desaparición del arte o la pérdida de interés por él. De lo contrario, no tendría sentido su propia afición por el arte, su atención a la actualidad artística, documentada en las propias *Lecciones* al hacerse eco de autores como Goethe o Schiller, quienes pertenecerían, curiosamente, ya a ese momento en que el arte habría perecido. Luego pensar que Hegel pronosticó la muerte del arte en el sentido de predecir que fuera a dejar de producirse arte, es poco menos que inverosímil.

2 G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, Barcelona, Península, 1962, p. 13.

3 J. F. Lyotard: *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

4 Para una reconstrucción del mismo, del relato legitimador del arte occidental, véase I. Murcia Serrano: «La muerte del arte. Una propuesta alternativa a la de Arthur C. Danto», *Estudios Filosóficos*, n° 59, 2010, pp. 315-334.

5 G. Vattimo: «Muerte o crepúsculo del arte», en: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura moderna*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp. 49-59.

6 A. Danto: *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.

7 G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, op. cit., p. 158.

Sí quiso decir, en cambio, que había perdido su viejo protagonismo social<sup>8</sup>, la capacidad de cohesionar cívica y culturalmente a la población que había detentado en antiguas civilizaciones como la griega<sup>9</sup>, donde en su relación con la idea de bien y de verdad había sido fundamento ético y cognoscitivo. El motivo de esa desnaturalización o pérdida de esencia, de lo que al fin y al cabo era una escisión entre el arte y la vida, era la autonomía recién conquistada, que hacía que aunque en la dimensión privada el arte pudiera seguir teniendo vigencia por el desarrollo íntimo de la libertad que permitía mediante el juego kantiano de facultades subjetivas, en la dimensión pública o colectiva, en la gran aventura de formación que era para Hegel la historia del espíritu, se hubiera vuelto algo insustancial, fuese ya agua pasada precisamente como arte libre y desligado de sus funciones anteriores<sup>10</sup>. En ese sentido, conviene recordar la cita anteriormente referida, asociada habitualmente a la muerte del arte: «Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros en un mundo pasado. Con ello, también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad»<sup>11</sup>. En otras palabras, desprovisto de su antigua trascendencia, del vigor que le otorgaba su entronque con la vida y el universo extra-artístico, el arte se instalaba en un nuevo territorio, en la pura representación, sin que nada de él la rebasase. No es que con ello el contenido del arte se esfumase, pues para Hegel el arte era ante todo manifestación sensible de la idea, por lo que dicho contenido se anteponía a cualquier sensación de placer o simple juego de formas, pero perdía la proyección pública de antaño. Por tanto, como manifestación sensible de la idea, el arte se veía reducido exactamente a eso, sin más implicaciones de significado.

Desde el punto de vista del arte posterior, sobre todo del realizado desde finales del siglo XIX, un arte con clara tendencia a replegarse sobre sí mismo, a ceder todo el protagonismo a su propio lenguaje, el pronóstico de Hegel no pudo ser más acertado: el arte había dejado de ser lo que siempre había sido en su dependencia de aquello que le era ajeno y externo. El arte moderno, sobre todo desde las vanguardias, sería, de hecho, una indagación constante, progresivamente más radicalizada, en la autonomía para la forma y la representación que desembocaría, de manera completamente lógica y casi inevitable, en la abstracción —nacida, sin embargo, del deseo de expresar con absoluta pureza el contenido—. Pero que Hegel estuviera en lo cierto no significa que decretara el fin del arte, pues precisamente porque éste se volvía por primera vez hacia lo que le era específico, porque se identificaba con su condición de imagen, empezaba a ser él mismo, nada más que arte, al ser a partir de ese momento, con plena conciencia de su carácter representativo y dando por zanjada aquella antigua relación con el mundo de fuera, cuando se encerraba definitivamente dentro de su territorio; un territorio, en ese sentido, puramente artístico. Lejos de tratarse, entonces, de la muerte del arte, como tantas veces se ha querido ver en ello, se trataría, por el contrario, de su nacimiento, de la aparición moderna del arte estrictamente como arte. No por casualidad,

8 J. M. Ripalda: «Hegel y el fin del arte», *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 41, 2000, pp. 29-34.

9 El adverbio «culturalmente» se utiliza aquí a propósito en el sentido que Benjamin le dará posteriormente a la expresión, como veremos más adelante.

10 F. Fernández Vega: «¿Buenas noticias sobre la «muerte del arte»? Arte, historia y política entre el comunitarismo hegeliano y el individualismo de Danto», *Signos Filosóficos*, n° 4, 2000, pp. 119-134.

11 G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, op. cit., p. 13.

las *Lecciones*, aunque ensalzando la grandeza de aquellos estadios de la cultura en los que el arte era mucho más que arte, los consideraba cosa del pasado, sin posibilidad alguna además de marcha atrás, síntoma inconfundible de que para Hegel el arte moderno sólo se entendía desde la autonomía, solamente como arte, como hace constar Menéndez Pelayo: «El arte que Hegel estudia, y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo o de vehículo para la verdad práctica y moral»<sup>12</sup>.

Ahora bien, ésa fue la realidad de tiempos de Hegel, no la de nuestro tiempo: el empobrecimiento que Hegel achacaba al arte moderno como arte autónomo, un arte que al deshacerse de todo lo demás era puramente arte, nada tiene que ver con la coyuntura gestada en la sociedad de masas actual con motivo del asentamiento de los medios de comunicación y la industria cultural, que en cuanto técnicas de reproducción masiva de imágenes han supuesto, ni más ni menos, que la práctica liquidación de dicha autonomía y la devolución del arte a una situación parecida a la de sus antiguas dependencias y funciones, sólo que desde otros presupuestos y con otras características. El vaticinio hegeliano hablaría elocuentemente así de la incapacidad del propio Hegel para prever los efectos que los nuevos medios habrían de tener sobre el arte; algo que sí barruntó, en cambio, Benjamin, aunque también más de un siglo después. Barruntó, ciertamente, la manera en que aquella profunda transformación de la experiencia general afectaría a la específicamente estética, al entender, en la línea trazada por el mismo arte moderno, por las vanguardias exactamente, que el arte, en esa nueva realidad, ya no iba ser un reino aislado e independiente con leyes propias al margen de las existentes para el resto del mundo, sino un fragmento de ese mundo, abierto a todo tipo de contaminaciones. De hecho, la crítica a la autonomía del arte y, a la vez, la constatación de su pérdida irreparable en las nuevas condiciones de la experiencia general es uno de los aspectos centrales del ensayo benjaminiano *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; lo que no deja de sorprender, habida cuenta de la fecha de aparición del mismo, 1936, esto es, cuando las técnicas de reproducción masiva sólo habían echado a andar y el abismo entre la cultura popular, representada entonces por el cine, y la alta cultura, encarnada por las bellas artes de siempre, era absoluto, siendo por eso más fácil adoptar frente a ellas una perspectiva cerrada y mantener el sentido restrictivo de la autonomía pensando que, reservadas a un simple entretenimiento de las masas, no influirían para nada en las condiciones de la experiencia estética.

Pero Benjamin previó justamente lo contrario, que en las nuevas condiciones de vida esa distancia no se mantendría, que la diferencia y, hasta cierto punto, la sacralidad que venía definiendo el dominio artístico desde Kant sería arrasada, como, ciertamente, ha terminado ocurriendo hoy. Los cambios inherentes a los nuevos medios afectarían al terreno de la cultura y, por eso, inevitablemente también a los fenómenos estéticos al infiltrarse por todos los resquicios y anular desniveles sociales. El resultado ha sido la «pérdida del aura» del arte, otra célebre expresión de la estética moderna con la que Benjamin anticipó la tendencia del arte contemporáneo a ser más que arte y que, por eso mismo, puede entenderse contrapuesta a la predicción hegeliana. El aura para Benjamin era la marca de diferencia entre la imagen artística y la no artística, entre la experiencia estética y la general, el arte y la vida en suma.

---

12 *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, p. 182.

La reproductibilidad técnica la destruía, la sacrificaba o corrumpía del siguiente modo<sup>13</sup>: si en la tradición moderna era el espectador quien saliendo de su contexto cotidiano, del marco general de la vida, iba al encuentro de la obra de arte para dejarse llevar por el gozo y el sentido que ella de manera inefable le revelaba en el seno de una experiencia íntima y privada —como en la contemplación de *La Gioconda*, por ejemplo—, en el presente, es ella la que, dejando su condición apartada, de simplemente arte, sale en busca de sus múltiples espectadores a través de su reproducción técnica y, en ese nuevo acercamiento a la vida, como realidad cultural plenamente integrada o como un objeto como otro cualquiera, queda sometida, al igual que todo lo demás, a las condiciones generales de la experiencia.

No sólo eso: en el aislamiento de la experiencia general característico del marco moderno, la obra de arte era algo situado, perfectamente definido y acotado; tenía «un aquí y un ahora», decía Benjamin, pues se encuadraba en una tradición y un contexto que la hacían única e irrepetible en su género —como única e irrepetible es, desde luego, *La Gioconda* como pintura; o al menos lo era hasta la aparición de *La Gioconda del Prado*, guardando un increíble parecido con ella—. De esa absolutización de su diferencia brotaba su carácter sacro, sinónimo de distante y apartado por muy próxima que pudiera estar físicamente, de inefable y misteriosa —y no de sometida a función cívica o cultural alguna como en el contexto originario antiguo, de donde procedía el sustantivo, según Benjamin—. En el nuevo marco, por el contrario, la obra es algo descontextualizado, que se diluye en la experiencia general y, en ese sentido, sin especificidad, sin concepto ni límite, porque al salir como réplica en busca del espectador y adaptarse a su contexto mudable, se vuelve puro presente, pura actualidad, y susceptible además de nuevas y sucesivas reproducciones, con lo que se desacraliza y pierde su autoridad, volcándose plenamente así hacia la pura exhibición —destino, efectivamente, de las infinitas réplicas que existen hoy de *La Gioconda*, sea en la portada del *best-seller* de Dan Brown *El código Da Vinci*, en el cartel promocional de la película inspirada en el libro, en las tarjetas postales que dieron lugar en su día a la imagen de Duchamp *L.H.O.O.Q.*, o el sinfín de camisetas, bolígrafos, tazas y zapatillas que vienen tomándola como motivo decorativo principal—.

La desacralización derivada de la pérdida del aura en nuestros días representa el fin de la autonomía como paradigma estético básico de la modernidad, como criterio de delimitación del arte y la belleza al que Hegel responsabilizó del empobrecimiento del arte en su época, pues la imagen artística, desbordando su propio concepto, se disuelve en la experiencia general y empieza a medirse por las condiciones de recepción creadas para la imagen no artística, para la televisiva, cinematográfica y publicitaria, sin ir más lejos. Tan pronto como ello ha ocurrido, tan pronto como la barrera de la autonomía ha sido derribada y los límites entre el arte y la vida se han desdibujado, el arte ha quedado instalado en un nuevo orden de relaciones que ha acabado haciendo nuevamente de él mucho más que simple arte. Escribiría Benjamin a propósito de esta cuestión: «La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión

---

13 O simplemente la enfriaba, como ha dicho José Luis Brea; provocaba un cambio de temperatura, de significación tecnosocial al ser administrada mediáticamente como cualquier otro acontecimiento. Ver *Las auras frías*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 41.

del siglo. E incluso se le ha escapado durante tiempo al siglo XX, que es el que ha vivido el desarrollo del cine»<sup>14</sup>. En definitiva, que el arte más reciente, siguiendo la intuición de Benjamin, ha dejado de ser un hecho autónomo, puramente formal, no pudiendo buscarse más en la relación consigo mismo, en su especificidad o su propio lenguaje. Ese marco ha sido rebasado con creces, ayudado por un doble fenómeno que, aunque incipiente aún en tiempos de Benjamin, resulta especialmente acusado en nuestra época: por un lado, la *estetización* de la vida, desarrollada por Vattimo<sup>15</sup>, en tanto en cuanto los objetos no artísticos se han apropiado de la belleza como señal de identidad de los artísticos desde la constitución autónoma de lo estético; por otro, la *desestetización* del arte, propuesta por Rosenberg<sup>16</sup>, donde el objeto artístico, al desposeerse de su belleza intrínseca, se ha vuelto un objeto como otro cualquiera, por lo que, al menos en apariencia, no parece haber diferencia entre lo que es arte y lo que no. Veamos así ambos fenómenos por separado, pues son ellos en gran medida los que hacen que el arte, pese a la insistencia de algunos autores en lo contrario perpetuando las tesis hegelianas, tenga todavía hoy gran vitalidad, aunque con sus matices pertinentes, desde luego, respecto a la tenida antaño.

## II.

Respecto a la *estetización* de la vida, los responsables, según Vattimo, son los medios de comunicación de masas —a los que Román Gubern añadiría acertadamente la publicidad<sup>17</sup>—, que como fuentes productoras incesantes de imágenes, han provocado una explosión de lo estético más allá de los confines artísticos tradicionales; acorde, por otra parte —todo hay que decirlo—, con la tendencia cartográfica del mundo contemporáneo a traspasar fronteras y dinamitar las entidades estáticas o locales<sup>18</sup>. En lo que se refiere a la estética, Vattimo hace una observación nada desdeñable para el argumento en contra de la muerte o el carácter desfasado del arte, en contra del mismísimo Vattimo, que aquí se viene defendiendo: en su generalización del universo de las representaciones, lo que los medios ofrecen no es la realidad en sí misma, sino la realidad estetizada, la realidad devenida pura imagen, pura virtualidad<sup>19</sup>. La realidad deja de ser así el dato objetivo que está tras las imágenes, volviéndose «el resultado del entrecruzarse, del ‘contaminarse’ (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación ‘central’ alguna, distribuyen los medios»<sup>20</sup>. No obstante, es frente a ese universo indiscriminado y, a la vez, estetizado de representaciones, esto es, en la experiencia frente al medio y no frente a la realidad directamente, como se

14 W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 32.

15 G. Vattimo: «Muerte o crepúsculo del arte», *op. cit.*, p. 52.

16 *Desestetización* como traducción española del término inglés *de-aesthetization*, formulado por primera vez, efectivamente, por el crítico de arte Harold Rosenberg en su *The de-definition of art* (University of Chicago Press, 1972, pp. 28-38).

17 *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

18 C. Fajardo Fajardo: «El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 17, 2001, pp. 1-14.

19 R. Gubern: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

20 G. Vattimo: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 81.

forma nuestra noción de realidad, nuestros valores y nuestros sueños, de un modo además claramente cohesivo y aglutinador, nunca disperso e individual; hasta nos relacionamos con personas y objetos que no conocemos —y que probablemente nunca conoceremos— y participamos colectivamente de ellos. Ese giro en la experiencia y esa ostensible suplantación de la realidad llega a tal extremo que, por lo general, lo que hoy conocemos a través de reproducciones —fijas o en movimiento— es incomparablemente mayor y más variado que lo conocido en persona. Es de suponer así que la *estetización* de la realidad asociada al desbordamiento del arte permitiría, como poco, el acceso a una realidad más amplia que la susceptible de conocerse sin ella, a lo que habría que añadir la constitución de la propia personalidad de una manera común y conjunta. En uno y otro caso, el arte vuelve a ser bastante más que arte al detentar, una vez más, una función socialmente integradora, por lo que, lejos de haber muerto como asegura Vattimo interpretando a Hegel en términos postmodernos, seguiría bien vivo; en sentido distinto a como lo estuvo en el mundo antiguo —sentido opresor, a juicio de Adorno, Horkheimer y de otros muchos, como instrumento de anulación del sujeto en particular y de manipulación de la masa en general<sup>21</sup>—, pero, ni que decir tiene, que vivo.

Otra cosa es determinar la continuidad o no del vínculo entre arte y verdad en esa pervivencia, vínculo para Hegel insoslayable en el protagonismo social del arte en el pasado; otra cosa, porque la realidad en los medios de comunicación tiene más que ver, según se desprende de la cita de Vattimo, con el consenso, el diálogo y la interpretación suscitada con sus múltiples representaciones que con la entidad objetiva exterior. Luego más que de realidad propiamente dicha, de verdad en última instancia, se trataría de un sucedáneo suyo, vacío en sí mismo; un simulacro, en palabras de Baudrillard, en cuanto realidad mediatizada, incluso generada tecnológicamente<sup>22</sup>, que suplanta a la realidad de procedencia o que prescinde de ella siendo como es algo completamente nuevo para lo que no existe referente fuera de la iconosfera —ámbito donde se desarrolla la experiencia general y, por ende, la estética en la sociedad contemporánea como experiencia mediada por la imagen, en contraste con la experiencia tradicional, experiencia directa con la realidad y con los objetos—. De hecho, como el referente actual no sería el objeto sino la imagen extraída y descontextualizada del mismo con ayuda de la técnica, estaríamos asistiendo, siempre según Baudrillard, a los momentos finales de la era de la realidad y adentrándonos en un momento posterior, denominado por él era de la simulación. En este otro régimen de existencia, anulándose de pleno las diferencias entre la realidad estetizada o mediatizada y la realidad en sí misma a través del grado de sofisticación y perfeccionamiento alcanzado por el simulacro, todo apunta a que acabará implantándose una especie de hiperrealidad o realidad virtual, que sin dejar de ser irreal, todo el mundo tomará, sin embargo, por auténtica.

Al hablar de *hiperestetización* de la realidad es obligado mencionar también a Lipovetsky, quien la atribuye, en cambio, a la generalización de la moda como principio organizativo de la vida colectiva en las sociedades liberales que conjuga la lógica de lo efímero con el dominio de la seducción. Según el autor, este fenómeno característico de nuestro tiempo es resultado de la aceptación y el deseo en sí mismo de «lo moderno» en su eterna diatriba con

21 Véase «La industria cultural», en: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 165-212.

22 J. Baudrillard: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005.



«lo antiguo»<sup>23</sup>, siendo considerado este presente más prestigioso que el pasado en su producción incesante de novedades, que alcanzan con ello un grado tal de dignificación que lo viejo, a su lado, queda totalmente desacreditado. Lipovetsky hace suya, a este respecto, una conocida frase de Yves Saint-Laurent —gurú de la moda, como no podía ser de otro modo— que refleja perfectamente esta otra escala de valores: «Antes, una hija quería parecerse a su madre. Actualmente sucede lo contrario»<sup>24</sup>. Y en esa obsesión a la que arrastra por lo nuevo, la moda hace aflorar la capacidad del género humano para reinventarse constantemente a sí mismo, para cambiar una y otra vez de apariencia, contribuyendo así al refinamiento del gusto y a la sensibilización estética, al desarrollo de la imaginación creadora, que encuentra de ese modo un vastísimo terreno donde desplegarse. Porque esta preocupación, en última instancia, por las cuestiones formales, por la fachada y el exterior, se extiende a los distintos ámbitos de la vida —lo que ha dado pie a Guy Debord a definir la sociedad contemporánea como sociedad del espectáculo<sup>25</sup>—, por lo que prácticamente todo está sometido hoy al dictado de la moda, o si se prefiere, prácticamente nada escapa al proceso de *estetización* desencadenado en nuestra época, que se hace sentir en el universo de los objetos, al igual que en el de la cultura y el pensamiento.

Lo interesante, para nuestra argumentación, de esta insólita transformación del significado colectivo del adorno, de lo superficial y lo superfluo a fin de cuentas, es que ha favorecido el narcisismo, pero sobre todo el individualismo, es decir, el deseo de afirmación y diferencia dentro de una sociedad de iguales como la democrática nuestra. Explica Lipovetsky que, con un carácter más sugestivo e indicativo que prescriptivo, la moda fomenta la posibilidad de elegir en libertad entre múltiples opciones al dar legitimidad a todos los materiales y todos los estilos sin excepción alguna; posibilidad, en suma, de hacerse uno a sí mismo, de concederse valor y hacer que los demás nos lo concedan mediante el agrado, la sorpresa y la seducción que ella despierta. En palabras literales del propio Lipovetsky: «La seducción se ha reciclado, y se ha reconfigurado parcialmente bajo la perspectiva del individualismo narcisista, en la explosión de la estética a la carta y de la autonomía subjetiva»<sup>26</sup>. Desde este otro punto de vista, pues, la *estetización* de la vida como fenómeno indisoluble de la llamada «desterritorialización del arte»<sup>27</sup> tendría potencialidades liberadoras para una gran mayoría de la población: permitiría singularizar la propia personalidad en un entorno de uniformidad como el inherente a la sociedad de masas, demostrando con ello nuevamente que el arte es hoy en día más que arte, que tiene una importante misión social que cumplir y que, por eso mismo, sigue teniendo mucho que decir y más todavía por hacer.

### III.

En cuanto a la *desestetización* del arte, un fenómeno que puede entenderse como reverso del anterior, pero que hunde sus raíces también en el carácter oceánico del arte, nace de la

23 Para una ampliación de esta tesis, véase H. R. Jauss: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

24 G. Lipovetsky: *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 135.

25 En *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

26 G. Lipovetsky: *El imperio de lo efímero*, op. cit., p. 168.

27 C. Fajardo Fajardo: «El arte y la cultura en las esferas globales y mundializadas», *art. cit.*, p. 3.



pretensión de arremeter contra aspectos artísticos esenciales de la tradición moderna como la dimensión formal, la apariencia exterior o simplemente la belleza, que en tanto emblema del arte que sólo es arte, ve declinar su estrella frente a la importancia que cobra al mismo tiempo el plano del contenido, como símbolo, en este caso, del arte que es bastante más que arte. Aunque Hegel estuvo a años luz de pensar este supuesto, de poder siquiera imaginar un arte cuyo aspecto desmintiese que lo fuera, es de nuevo en sus *Lecciones de estética* y su aciaga predicción donde se halla el precedente remoto de esta actitud netamente moderna. En ellas, podía leerse: «Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tiempo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello»<sup>28</sup>. La presunta muerte o carácter pretérito del arte era planteada aquí en términos de una evidente desacralización, al desgajarse para siempre de la religión por el advenimiento de la cultura moderna, por la primacía otorgada en ella al ámbito del pensamiento y la pérdida consiguiente de aquella ingenuidad o inmediatez desde la que se habían afrontado las expresiones artísticas en otro tiempo; o pérdida sencillamente del mito, que hacía enfrentarse a la obra de arte, como a todo lo demás, sin formular interrogante alguno sobre su certeza. La conciencia moderna exigiría, por el contrario, justificación y crítica, y esa tendencia se trasladaba igualmente a la experiencia estética: junto al placer derivado de su confinamiento en el terreno de la representación, territorio típicamente moderno y específicamente artístico, la obra, creía firmemente Hegel, requería también interpretación.

Dentro del arte moderno, el arte inmediatamente posterior a Hegel, el vínculo entre pensamiento y experiencia estética se pondría particularmente de relieve con las vanguardias, cuyos representantes se encargaron de incorporar a la esfera creativa la reflexión sobre el arte, primeramente mediante manifiestos y escritos externos a la obra; después, como parte integrante de la misma. El punto de inflexión lo marcaron, en este sentido, los *ready-made* de Duchamp, como evidencian su *Fuente*, su *Erizo* o su *Aire de París*, todos ellos como objetos cotidianos —un urinario puesto del revés, un secabotellas industrial, una ampolla vacía de suero fisiológico de 50 centilitros cúbicos— elevados, sin embargo, a la condición artística simplemente desposeyéndolos de su utilidad, de su contexto funcional, y siendo entendidos así puramente como ideas; objetos con los que devolverle, entonces, al arte su carga enigmática, siguiendo a Octavio Paz, al no tratarse propiamente de obras de arte sino de signos de interrogación o negación frente a las mismas<sup>29</sup>. Porque, cuando el espectador se encontraba ante artefactos de esta naturaleza, lo menos que hacía era preguntarse por el motivo por el que podían ser etiquetados de artísticos pues, desde luego, no era por su belleza o su apariencia externa. El motivo, dejaría establecido Duchamp, era la supresión de la finalidad práctica del objeto o su descontextualización, fruto de la cual se creaba un vacío, ya que se rompía la lógica racional, que propiciaba su consideración artística, no en el sentido exterior de la tradición moderna, el que encasillaba al espectador en el rol pasivo de la contemplación de un arte que no se prestaba a nada más, sino estrictamente interior o conceptual, que reclamaba de ese espectador una participación más activa al tratarse también

28 G. W. F. Hegel: *Lecciones de estética*, op. cit., p. 12.

29 O. Paz: *La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1994.

de un arte con bastantes más matices y aristas<sup>30</sup>; de ahí la confusión generada y buscada adrede entre lo que era arte y lo que no, porque aunque físicamente no tenía aspecto de tal, mentalmente lo era, explicándose así que el *ready-made* haya sido calificado en alguna ocasión de «extraordinariamente ambiguo y extraordinariamente perverso»<sup>31</sup>.

En general, el dadaísmo donde se encuadran los *ready-mades* de Duchamp dejó patente que, tras su intervención, el arte como había sido entendido hasta entonces había perdido consistencia. Para darle nuevo brío y, de paso, sacarlo del territorio donde había sido confinado, era preciso fomentar la actitud participativa y reflexiva; por eso, sus obras consistieron, gran parte de las veces, en acciones de carácter escandaloso, como las veladas del *Cabaret Voltaire*, núcleo inicial del movimiento, y en performances o arte en vivo. En ambos casos, el arte carecía incluso de concreción física, de objeto que valorar desde el punto de vista retiniano, que diría Duchamp, pues se trataba sencilla y escuetamente de expresarse y de generar polémica mediante esa expresión, no quedando entonces de ella sino extrañas huellas como el relato posterior, difíciles de calibrar así desde los supuestos artísticos conocidos. Esa tendencia precisamente a la provocación, a sacar al espectador de su posición habitual, es lo que llevaría a Benjamin a reconocer en Dadá un precedente directo de la gran transformación de la experiencia que el cine de su época estaba llevando a cabo de una manera radical. Frente al recogimiento, al carácter contemplativo y a la pasividad, Dadá buscaba, en cambio, una experiencia directa y violenta, a modo de impacto: «De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario»<sup>32</sup>. Ante las acciones dadaístas, el espectador no podía formar detenidamente un juicio, pues siendo seducido por el espectáculo que tenía ante sí, se planteaba tantas cosas al mismo tiempo que apenas había lugar para el sosiego que demandaba la contemplación abstraída.

Pero aquello no había sido sino un anticipo, además insuficiente, del desarrollo de las capacidades críticas que los nuevos medios de masas fomentaban por entonces. Sin duda, la agitación a la que invitaba el cine, lejos de dejar indiferente al público o de reducirlo a contemplador, y pretendiendo, en cambio, movilizarlo, sacudirlo y hacerlo participar con sus risas, sus exclamaciones y sus gritos, guardaba gran parecido con las intenciones dadaístas de sacarlo del dulce letargo de la actitud tradicional frente al arte. Liderando prácticamente en solitario esta corriente de opinión donde los medios no sólo no sometían sino que liberaban<sup>33</sup>, Benjamin creía que la gran aportación de los mismos era la actitud reflexiva y participativa que alentaban y que él oponía a la experiencia estética tradicional. En consecuencia, el nuevo sujeto estético no adoptaba tampoco un papel pasivo frente a la experiencia, sino extraordinariamente activo; una actividad, sin embargo, que en aquel momento estaba absolutamente desprestigiada y se rechazaba como vacía y vulgar frente al recogimiento de

30 P. Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, Madrid, 1996, vol. 6, pp. 57 y ss.

31 D. Kuspit: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 27.

32 W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 51.

33 Desde los inicios de la investigación sobre los medios de masas, incluso desde corrientes de opinión opuestas, éstos quedaron asociados a una actitud pasiva que dificultaba la acción crítica del individuo frente a los mensajes que consumía y que permitían las más severas manipulaciones ideológicas. Véase, entre los distintos títulos, J. Bryant et al.: *Los efectos de los medios de comunicación: investigaciones y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996.

la experiencia estética admitida<sup>34</sup>. Pero esa participación no podía minusvalorarse sin más por culpa de una visión elitista que hacía perdurar la mera contemplación de la experiencia estética moderna y despreciaba cualquier otro tipo de reacción del público. Su argumento para someter a examen aquel prejuicio era que, saliendo al encuentro del espectador e integrándose en su contexto, la nueva forma de experiencia estética se hacía colectiva y se desacralizaba más fácilmente y, por eso mismo, se volvía más crítica y reflexiva que placentera. De algún modo, los medios ponían en marcha lo que Hegel había detectado ya en el arte de su época, que en la experiencia estética había también conocimiento. Señalaba al respecto Benjamin: «La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo de cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito»<sup>35</sup>. A lo que se oponía no era a que la nueva experiencia estética, el cine en particular, fuera un espectáculo para el disfrute o diversión de las masas, sino a la opinión tan extendida de que ese disfrute o diversión tuvieran que ir necesariamente separados de la reflexión como aspectos incompatibles de la experiencia.

De una manera más concreta y siguiendo la estela dadaísta, los nuevos medios, el cine que los representaba, incitaban a la reflexión mediante la transfiguración de lo cotidiano, un efecto que Benjamin consideraba intrínseco a la técnica cinematográfica: presentando la realidad de todos los días, el cine transformaba, ciertamente, cada calle, cada gesto, cada persona, cada objeto; permitía observarlos a distancia y desde un cierto extrañamiento que hacía de ellos un terreno sumamente fértil para la reflexión: «Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuevas viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras»<sup>36</sup>. Su función era, por tanto, liberadora, lejana a la manipulación racional y al comportamiento alienante que por entonces se le atribuía. Como manifestación del nuevo arte que siendo más que arte se desmarcaba de la experiencia estética basada estrictamente en el placer, incluso como *reencantamiento* o iluminación de la experiencia general en un contexto profano, el cine, y con él la fotografía, eran dos formas de recobrar lo maravilloso, lo inesperado y diferente de la vida sin renunciar a ella; de hacer del arte, también por esta vía, bastante más que arte en un desarrollo novedoso y casi mágico del mismo.

Con posterioridad al dadaísmo y al cine en los tiempos de Benjamin, el vínculo entre pensamiento y experiencia estética seguiría dando importantes frutos artísticos, como ha señalado Danto con relación al *pop* de los años sesenta, que siendo en un principio para él el no va más de la *desestetización* artística<sup>37</sup>, no haría en realidad sino indagar en aquella

34 W. Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *op. cit.*, p. 52.

35 *Ibid.*, p. 44.

36 *Ibid.*, pp. 47-48.

37 Como se desprende de su obra *El abuso de la belleza* (Barcelona, Paidós, 2005). Con posterioridad, sin embargo, Danto ha matizado la radicalidad de este planteamiento de partida, por ejemplo, en su reciente monografía sobre Andy Warhol (Madrid, Paidós, 2011). El cuidado puesto por el artista en la elaboración de las Cajas Brillo, y ampliamente detallado por el autor en su libro, demostraría que el pop no estaría en el fondo tan *desestetizado* (ver especialmente, a este respecto, el capítulo 3).

misma tendencia reflexiva sólo que desde la perspectiva de la cultura de masas y la sociedad de consumo, o del nuevo estilo de vida en la civilización urbana contemporánea y los nuevos códigos culturales socialmente compartidos: las cajas de estropajo marca «Brillo» de Warhol eran obras de arte precisamente por no diferenciarse en nada del producto de consumo en que se inspiraban, era imposible discernir el objeto artístico del objeto común conocido por el conjunto de la sociedad norteamericana<sup>38</sup>, salvo por el ámbito en que se ofrecían respectivamente al público, la galería de arte frente a la estantería del supermercado. Esa supresión de diferencias y la consiguiente confusión de identidades hacía que el objetivo del arte sólo pudiera ser establecer sus puntos de divergencia respecto al no arte, a las cosas cotidianas, revistiendo así a la obra de una connotación, un plus de significado o simplemente una idea de la que carecía por completo el objeto corriente al que emulaba. Ese vuelco en la manera de entender el arte sería motivo suficiente en Danto para pensar, de acuerdo según él con Hegel, que el arte había llegado a su fin —cuando, desde ese enfoque, habría finalizado antes, con Dadá y el *ready-made*, pioneros de aquella nueva orientación donde el *pop* seguiría ahondando tiempo después—, que la historia del arte como había sido entendida hasta la fecha había concluido. Se había iniciado así una nueva fase definida por Danto como *post-histórica*, celebrada por él mismo como estímulo para la libertad creativa, para la multiplicación y coexistencia de estilos y tendencias desde ese momento en el arte<sup>39</sup>. De alguna manera, pues, el nuevo arte era reflejo y, al mismo tiempo, vehículo de la democracia pluralista en la que actualmente vivimos y donde todas las opciones tienen derecho a la existencia, por lo que, también en este caso y por mucho que Danto haya insistido en lo contrario, el arte ha seguido estrechamente apegado a la vida. Más todavía: es legítimo suponer que la *desestetización* del arte que el *pop* entrañaba, su entronque con el ámbito del pensamiento en la senda trazada por las vanguardias —y continuada después por el arte conceptual—, atribuía nuevamente al arte un importante contenido social que lo alejaba del sólo arte, del arte reducido estrictamente a forma y lenguaje y, en esa medida, muerto.

#### IV.

La constatación de ese doble fenómeno, la *estetización* de la realidad, junto a la *desestetización* del arte, llevaría, en el marco cultural del pensamiento postmoderno y del final de los discursos legitimadores modernos, a reinterpretar la cuestión hegeliana del carácter periclitado del arte como muerte del arte en el sentido en el que parece haber quedado asentado el arte en el mundo contemporáneo, en el de que prácticamente todo es arte<sup>40</sup>. Sin embargo, como parece haber quedado demostrado también a lo largo de estas páginas, que el arte haya experimentado esa ampliación de sus fronteras, con el revestimiento de los objetos comunes de la belleza genuinamente artística o con la desposesión de los artísticos de su belleza intrínseca, que el arte se haya desbordado, no significa necesariamente su desaparición. Lo que sí significa son las insospechadas e infinitas manifestaciones que puede llegar a adquirir, y que de hecho adquiere, su concepto, gracias a las cuales y a la luz de toda la

38 Tesis central de su obra *La transfiguración del lugar común*, op. cit.

39 Ver *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

40 Un sentido que queda perfectamente recogido y descrito en el libro de Cynthia Freeland, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003.

argumentación anterior, el arte goza de una presencia social y una capacidad de influencia homologable a la que detentó en la civilización griega, aunque sus objetivos e intereses vayan por otros derroteros al guardar relación con la cultura de masas y el desarrollo de las capacidades críticas en su seno, y no con la utilidad ética o cognoscitiva de otro tiempo. En ambos casos, el arte desempeñó y sigue desempeñando funciones concretas, participa de lleno en la sociedad y la vida de los ciudadanos, aunque de manera también muy distinta —difusa y vaporosa, dicen los menos entusiastas como Michaud<sup>41</sup>, por cuanto el arte se impregnaría, desde este otro enfoque, de la futilidad propia del mundo de la comunicación y de la moda, fuentes principales de belleza en nuestra sociedad, como hemos visto; sería tendencia puramente formal más que metafísica como antaño<sup>42</sup>—. Tales diferencias son producto, naturalmente, del paso del tiempo y de las características culturales intrínsecas a cada momento, que en el caso del arte actual pasan insoslayablemente por haber conocido ya la autonomía y la pureza, su liberación de todo tipo de dependencias y contaminaciones, las mismas de las que, sin embargo, vuelve ahora a hacer gala.

El arte, por tanto, ni ha muerto ni morirá probablemente en mucho tiempo, según todos los indicios, por muy *desartizado* que haya devenido o muy menguado que vean algunos su potencial subversivo moderno<sup>43</sup>. Pero que el arte no haya muerto no deja de ser problemático en sí mismo, especialmente para la reflexión encargada de su estudio y su interpretación, para la estética, que ante el desbordamiento del arte se ve, ella misma, desbordada, superada, incluso amenazada por su propia desaparición; de ahí la doble necrológica de Vattimo: «Nos hallamos frente a una muerte de la estética filosófica que es simétrica a la muerte del arte»<sup>44</sup>. Porque, ante una concepción artística de esta índole, tan extremadamente abierta, sin ningún tipo de límite ni acotamiento, como la detectada por dicho autor respecto a los medios de masas, parece de lo más oportuno preguntarse si no se habrá desvanecido el objeto de reflexión; oportuno pues, desde la constitución moderna de la estética como disciplina y tras su identificación con el ámbito artístico en exclusiva durante el Romanticismo, la reflexión del arte iría indisolublemente unida a la autonomía y especificidad de su objeto. En el momento en que el arte se ha disuelto en el conjunto indiferenciado de la experiencia, en que se ha deslocalizado o desarraigado, como ha ocurrido hoy, no parece disparatado suponer que haya perdido la distinción o separación que hacía posible su estudio, como tampoco que la estética, en tanto filosofía del arte, esté llamada a disolverse, ella también, en una filosofía de más amplio alcance, una filosofía de la cultura o, en todo caso, más general, como en la época pre-moderna. De algún modo, pues, la estética estaría condenada a volatilizarse, sobre todo teniendo en cuenta que el arte, en esa pérdida de esencia que le ha llevado a incorporar, como hemos visto, el pensamiento y la reflexión a sus obras, ha asumido como una expresión suya más la pregunta por su concepto, entrometiéndose y

41 Y. Michaud: *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007.

42 *Ibíd.*, p. 84.

43 Además de Michaud, hay que mencionar aquí a Gerard Vilar, cuyo discurso más reciente se basa en la *desartización* de la que hablara Adorno en su *Teoría estética* mediante la expresión *Entkunstung*, a la que se habría llegado desde el proceso de *desestetización*, pero también a través de la mercantilización del arte y de la disolución de su anterior potencial crítico y transgresor. Ver G. Vilar: *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

44 G. Vattimo: «Muerte o crepúsculo del arte», *op. cit.*, p. 56.

apropiándose así, sin ningún tipo de pudor además, del contenido de la disciplina —basta pensar aquí en la pieza musical de John Cage *4 minutos 33 segundos*, donde durante ese intervalo de tiempo sólo suena el silencio, o en la serie *Una y tres sillas* de Kosuth, como representación múltiple del objeto en cuestión, es decir, como fotografía, definición en el diccionario y presencia en sí misma de la silla—. El arte no requeriría, entonces, reflexión específica o reflexión estética, al serlo ya en sí mismo.

Pero al igual que la disolución del arte en la experiencia general no ha supuesto su muerte sino todo lo contrario, cabe pensar que tampoco la estética está realmente en peligro por el hecho de que el arte presente en la actualidad características distintas a las acostumbradas; no, al menos, como aquí se entiende: al desbordarse, al infiltrarse por todos los rincones de la existencia, el arte, frente al carácter preciso y acotado que venía teniendo desde su configuración moderna, deviene ahora expansivo e indeterminado, o mejor, deviene infinito e incommensurable, que no son sino los rasgos tradicionalmente asignados al objeto en la experiencia estética de lo sublime; una experiencia, conviene recordar, lindante con el terror y el espanto, pero capaz al mismo tiempo de causar un gran asombro y fascinación. Según la descripción inicial de este sentimiento en Burke y posterior perfilamiento en Kant, el objeto con dicha desmesura provocaba en un primer momento una sensación de dolor extremo, causado por el hecho de enfrentarse a algo muy superior, que sobrepasando en demasía, empujaba y amenazaba con destruir la propia integridad. Sin embargo, en un segundo momento, prácticamente superpuesto y confundido con el primero, era posible sobreponerse y convertir el sentimiento negativo inicial de dolor en otro positivo de placer; incluso verlo, en palabras de Burke, como un «horror delicioso»<sup>45</sup>. El motivo era, explicaría Kant, que al proyectar esos caracteres dentro, se tomaba conciencia de la propia superioridad racional y moral, viviendo así un reforzamiento y una elevación de la propia naturaleza imposible de obtener por ningún otro procedimiento.

En la infinitud y la incommensurabilidad que le son hoy por hoy inherentes<sup>46</sup>, es natural y casi inevitable que el arte cause desasosiego y angustia desde el punto de vista de su reflexión al tratarse de un arte que, asaltando por doquier, encontrándose en los sitios más insospechados, reduce todo pensamiento especializado sobre el mismo a la insignificancia y la impotencia, a la debilidad que dirían Vattimo y Rovatti<sup>47</sup>. Fruto de esta conmoción, utilizando el término de Kant para diferenciar el efecto del sentimiento de lo sublime, del encanto consustancial al de lo bello<sup>48</sup>, no es de extrañar, ni que desde el ámbito reflexivo se haya postulado la muerte del arte como un intento de aminorar o de apartar de sí el peligro, ni que, cuando eso ya no ha sido posible, esa misma reflexión se haya visto conducida a una situación terminal a la que difícilmente sobrevivir. Pero, al igual que el objeto sublime, el arte fatalmente subyugante resulta a la vez de lo más atractivo, pues el abismo que entraña

45 E. Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 101.

46 Lo que permitiría hablar de una re-sublimación del arte que contrarrestaría, desde otro enfoque desde luego, la de-sublimación propuesta por Fajardo en la línea argumentativa de despotenciación del arte de Michaud o Vilar. Ver C. Fajardo Fajardo: «Estetización de la cultura, ¿pérdida del sentimiento sublime?», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n° 16, 2001, pp. 1-8.

47 G. Vattimo y P. Rovatti (eds.): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988.

48 I. Kant: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, parág. 27, p. 200.

y que genera perplejidad, abre las puertas también a un universo por explorar en la medida en que todo puede ser arte y todo es susceptible, por tanto, de ser pensado como tal. La atracción que viene a contrarrestar la repulsión del primer instante tiene que ver así con la reinterpretación de la realidad en sentido general a la que invita; una reinterpretación que no se sabe a dónde puede conducir y que, por eso, por el futuro oscuro e incierto que anuncia, provoca un vértigo sumamente estimulante. Ello explicaría, para empezar, la desorientación que, según Vicente Jarque, aqueja a la reflexión estética actualmente<sup>49</sup>; también, la sustitución del término *estética* por el de *transestética* en Baudrillard<sup>50</sup>; o la misma tesis de Danto acerca de que la filosofía del arte es el corazón mismo de la filosofía en nuestra época<sup>51</sup>. En ningún caso, se sugiere la desaparición de la disciplina como tal, sino la necesidad más bien de revisar la vieja demarcación tan exhaustiva de sus dominios ante este nuevo arte que, engrandecido y cautivador, induce a asumir una actitud reflexiva acorde con su misma expansión y apertura, transdisciplinar en definitiva; lejana, en todo caso, del carácter cerrado y monolítico de cuño romántico y cercana, en cambio, a sus orígenes ilustrados, cuando era filosofía de la naturaleza más que del arte —justificándose así el auge reciente de la estética de la naturaleza y del entorno<sup>52</sup>—, y cercana también, cómo no, a la lógica de funcionamiento de la sociedad transnacional y globalizadora, que es al fin y al cabo la sociedad de masas en la que vivimos.

---

49 V. Jarque: *Experiencia histórica y arte contemporáneo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 22.

50 J. Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu Editores, 2006.

51 A. Danto: *The Philosophical disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1990, p. 169.

52 Sirvan como referencia, respectivamente, los dos siguientes títulos: M. Budd: *La apreciación estética de la naturaleza*, Madrid, Antonio Machado, 2012; y F. Pérez Carreño: *Estética del entorno: obra pública y paisaje*, Madrid, Cedex-CEHOPU, 2008.



